

Traces de T. S. Eliot dans le chapitre 61 de *Marelle*

Ioana Gruia
 Universidad de Granada
 ioanagru@ugr.es

Résumé : Le point de départ de ce travail est l'hypothèse de la présence de traces de T. S. Eliot dans le chapitre 61 de *Marelle* de Julio Cortázar. En ce sens on essaie de repérer et d'analyser ces traces à travers une comparaison entre le chapitre et plusieurs vers et notions de l'auteur anglo-américain, compte tenu du lien de Cortázar avec la poésie en langue anglaise et particulièrement avec T. S. Eliot.

Mots-clés : Cortázar, Eliot, traces, *Marelle*, chapitre 61.

Il est incontestable que dans l'organisation narrative de *Marelle* le dialogue intertextuel joue un rôle clé. De ce très complexe tissu de références, il n'est pas indifférent de s'occuper d'un auteur peu fréquemment associé à Cortázar : T. S. Eliot. L'hypothèse de départ est que dans le chapitre 61 de *Marelle* il y a plusieurs éléments qui permettent de penser à des traces d'Eliot, qu'il s'agisse de ses poèmes ou de ses essais.

Tout d'abord il convient de donner quelques précisions sur ce chapitre. Il s'agit d'une note inachevée de Morelli. Cela est très significatif, Morelli étant « una suerte de espejo de Cortázar escribiendo *Rayuela* »¹ et « una máscara particular [...] doble como personaje y como autor. Por una parte, escritor-gurú de los miembros del Club de la Serpiente y duplicación ideal de Horacio y por otra parte, el escritor de la teoría y de la estética de Cortázar »². Une théorie du roman qui se trouve, naturellement, toujours en mouvement³, écartée de toute solennité, et qui incorpore le jeu comme quelque chose d'essentiel; les références eliotiennes apparaissent par suite dans ce jeu de masques et dédoublements comme des références de Morelli. Elles ont une dimension ludique très importante, en accord avec le ton général de *Marelle*. En ce sens, avant d'entrer dans l'analyse proprement dite, il est souhaitable qu'on insiste brièvement sur Cortázar lecteur de poésie en langue anglaise et en particulier sur Cortázar lecteur d'Eliot. On sait que cette poésie était la favorite de Cortázar et qu'il était fasciné par Keats, à en juger d'après ses déclarations à Evelyn Picon Garfield :

Desde joven me incliné hacia la poesía en inglés y ahora sigo prefiriendo la poesía en inglés a cualquier otra poesía, incluso a la poesía en francés que la leo con mayor profundidad porque conozco mejor el francés que el inglés. Y sin embargo tengo la impresión de que el inglés para mí es el idioma de la poesía. Desde muy joven yo me sentí profundamente marcado por los románticos ingleses [...] La poesía en lengua inglesa es para mí la que más cuenta.⁴

Quant à Eliot, dans une déclaration de 1966 Cortázar signalait :

En mi juventud la literatura era para mí la “grande”, es decir, aparte de los clásicos, la literatura de vanguardia que mostraba ya su clasicismo: Valéry, Eliot, Saint-John Perse, Ezra Pound, una literatura que cabría llamar goethiana para entenderse; hoy en día todo eso me atrae mucho

¹ Milagros Ezquerro, “*Rayuela*. Estudio temático”, Cortázar, Julio, *Rayuela*, Julio Ortega et Saúl Yurkievich eds., Madrid, Archivos, 1991, p. 616.

² Eduardo Ramos Izquierdo, “La escritura lúdica en *Rayuela*”, *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Centre de recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1986, p. 259.

³ Cf. Jaime Alazraki, “*Rayuela*. Estructura”, Cortázar, Julio, *Rayuela*, Julio Ortega et Saúl Yurkievich eds., Madrid, Archivos, 1991, p. 636.

⁴ Julio Cortázar, cf. Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1978, p. 42-43.

menos, porque me encuentro más o menos de punta con ella. Nadie puede negar sus notables logros, pero al mismo tiempo está enteramente circunscrita dentro de la corriente principal de la tradición occidental. Lo que me interesa cada vez más actualmente es lo que yo llamaría la literatura de excepción.⁵

Il y a quelques allusions (et une guère flatteuse) à Eliot dans les *Lettres* de Cortázar. Dans une lettre à Damián Bayón du 20 juillet 1954, Cortázar informe qu'Aurora Bernárdez et lui iront voir *The Confidential Clerk*, œuvre qui leur « parece todavía más horrenda que *The Cocktail Party* y creemos que Eliot está idiota o nos toma el pelo »⁶. Néanmoins, on sait (selon une lettre adressée à Paul Blackburn le 27 mars 1960), que Cortázar avait chez lui et qu'il écoutait de temps en temps un disque de poésie du « viejo Eliot »⁷.

Il convient en conséquence de lire les traces eliotiennes du chapitre compte tenu tant de l'admiration mêlée d'ironie bénigne de Cortázar envers Eliot que de l'éloignement du ton solennel non seulement pratiqué mais aussi théorisé dans *Marelle*. Bien évidemment, les *Quatre quatuors*, référence principale du chapitre 61, sont écrits dans un ton solennel. À travers Morelli, Cortázar détourne cette solennité en l'intégrant à la dynamique ludique de *Marelle*, en la transformant donc en un jeu dont les règles doivent être prises très au sérieux, comme dans tout jeu. Il faut ajouter aussi qu'Eliot, contrairement à son image plus répandue, a écrit plusieurs poèmes de ton parodique et autoparodique. « Mr. Eliot » est un masque d'Eliot de la même façon que Morelli est un masque de Cortázar. D'ailleurs, Eliot, comme Cortázar, se livre à une complexe méditation sur la parole et sur le langage.

Je voudrais aussi préciser comment je suis arrivée à l'hypothèse du rapport Cortázar-Eliot dans ce texte : « à l'oreille » ce chapitre m'a semblé complètement eliotien. Il y avait un indice tout à fait incontournable : le corrélat objectif. De surcroît, dans *Marelle* il y a quelques allusions à Eliot. Le commencement du chapitre 122, « Las enfermeras iban y venían hablando de Hipócrates », renvoie d'une manière assez claire aux vers « In the room the women come and go / Talking of Michelangelo » de « The Love Song of J. Alfred Prufrock ». Dans le même chapitre Oliveira cite le fameux vers des *Quatre quatuors* : « -Time present and time past –recitó Oliveira– are both perhaps present in time future. Está escrito que hoy todo va a parar a los versos de T. S. ». La fin du chapitre 109 a également des réminiscences eliotiennes : « entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundi* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley ». Le « té con galletitas Bagley » rappelle d'une certaine façon « The Love Song of J. Alfred Prufrock » (« a toast and tea » et « tea and cakes and ices »).

Dans le chapitre 61 le corps, le temps, la lumière, le « hors de moi » et la porte sont des noyaux fondamentaux de signification. Ils constituent des signatures qui tissent, qui marquent le texte dès le commencement :

No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser.

Le début convoque plusieurs moments des *Quatre quatuors*. Il faut souligner que les traces eliotiennes du chapitre se trouvent en particulier dans les *Quatre quatuors* et surtout dans le premier, « Burnt Norton ». On se souvient du jardin de « Burnt Norton » et de sa porte, « the door we never opened », la porte qui conduit aux jardins des roses et à la lumière, la porte de « what might have been and what has been », la porte des options et des chemins qu'on n'a pas pris mais

⁵ Julio Cortázar, cf. Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 364.

⁶ Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, vol. 1, Aurora Bernárdez éd., Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 302.

⁷ Cf. *ibid.*, p. 420.

qu'on aurait pu prendre, la porte de la révélation et de l'épiphanie, la porte pour toujours incorporée à nous dans la nostalgie de ce qu'on n'a pas fait et de ce qu'on n'a pas connu et justement pour cela notre porte plus intime. Si l'on veut, la porte qu'une fois franchie « *empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser* » parce qu'il s'agit d'une porte qu'en réalité (une réalité immédiate, palpable) on n'a pas passée, mais à laquelle on a tellement rêvé qu'on l'a transformée en « *un sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio* ». Examinons les vers d'Eliot qu'on peut relier à ce fragment :

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future
 And time future contained in time past.
 If all time is eternally present
 All time is unredeemable.
 What might have been an abstraction
 Remaining a perpetual possibility
 Only in a world of speculation.
 What might have been and what has been
 Point to one end, which is always present.

« *The first gate* » est l'entrée dans le territoire du « *what might have been* », le passage jamais pris, la porte jamais ouverte vers le jardin des roses, ce que Spender appelait « *the choice not made* »⁸ :

Footfalls echo in the memory
 Down the passage which we did not take
 Towards the door we never opened
 Into the rose-garden.

« *Eso que verdaderamente se es* » commence une fois passée la porte, la porte du jardin de *Burnt Norton*, la « *puerta de luz* » de Cortázar, la porte qui donne aux « *other echoes* ». La porte est l'accès au « *centre* » que cherche *Marelle* et rappelle « *la nostalgia del reino* » parce qu'elle est « *our first world* » :

Other echoes
 Inhabit the garden. Shall we follow ?
 Quick, said the bird, find them, find them,
 Round the corner. Through the first gate,
 Into our first world [...]

On est donc dans le territoire du « *what might have been* », « *into our first world* ». Le souvenir actualise comme nostalgie les attentes rejetées, les portes qui sont demeurées fermées parce qu'on n'a jamais essayé de les ouvrir. On sait que « *Footfalls echo in the memory / Down the passage which we never opened / Into the rose-garden* » et on ne peut pas renoncer à penser avec de la mélancolie à ce qui aurait pu arriver « *Down the passage which we did not take / Towards the door we never opened* ». En ce sens il devient particulièrement significatif de ce que Stephen Spender appelait « *the choice not made* » : « *Some people lead an intense interior mental life in which the choice not made remains for them the subject of endless speculation* »⁹. Ce qui arrive alors est une invention de la mémoire. Pourquoi est-ce qu'on invente la mémoire ? Peut-être parce que, comme le dit l'oiseau dans « *Burnt Norton* », « *human kind / Cannot bear very much reality* » et a besoin de s'inventer la surface étincelante de lumière d'un étang en réalité sec, dans une image

⁸ Stephen Spender, *Eliot*, Glasgow, Fontana Modern Masters, 1975, p. 159.

⁹ *Ibidem*.

extrêmement belle et étonnante. Derrière « the unheard music hidden in the shrubbery » résonnent les vers de « Ode on a Grecian Urn » de Keats : « Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter ». Les « other echoes » qui dans « Burnt Norton » « live the garden », les échos de ce que n'est pas arrivé, seraient ainsi les cadences jamais écoutées et justement pour cela plus douces d'Ode on a Grecian Urn.

Retournons au chapitre de Cortázar. « [...] una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podrían cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio » fait penser aux « other echoes » que l'on entend dans le jardin de Burnt Norton une fois passée la porte; il s'agit des échos du « first World », de la révélation à travers la lumière. On trouve la « deslumbrante explosión hacia la luz » non seulement dans le texte de Cortázar mais aussi dans l'épiphanie du jardin de « Burnt Norton » :

And the unseen eyebeam crossed, for the roses
 Had the look of flowers that are looked at.
 There they were as our guests, accepted and accepting.
 So we moved, and they, in a formal pattern,
 Along the empty alley, into the box circle,
 To look down into the drained pool.
 Dry the pool, dry concrete, brown edged,
 And the pool was filled with water out of sunlight,
 And the lotos rose, quietly, quietly,
 The surface glittered out of heart of light,
 And they were behind us, reflected in the pool.
 Then a cloud passed, and the pool was empty.
 Go, said the bird, for the leaves were full of children,
 Hidden excitedly, containing laughter.
 Go, go, go, said the bird: human kind
 Cannot bear very much reality.

Derrière « sin tiempo ni espacio » retentissent les vers suivants de « Burnt Norton », liés à l'épiphanie du jardin :

I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.
 And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

Eliot se réfère au « the still point of the turning world », au point qui réunit les contraires. Dans ce sens on voit que la coïncidence des contraires, fondamentale dans les *Quatre quatuors* (surtout, outre « Burnt Norton », dans « East Coker », où Eliot réécrit saint Jean de la Croix), est un élément partagé par le chapitre de Cortázar. Néanmoins, alors que chez Eliot cette coïncidence apparaît souvent comme une clé mystique, chez Cortázar elle n'a aucune dimension religieuse mais prête à beaucoup de jeux et d'étonnement.

Quant à la porte, la « puerta de ópalo y diamante » rappelle qu'une fois franchie la porte au jardin des roses de « Burnt Norton », après l'épiphanie et l'éclat de l'instant,

Garlic and sapphires in the mud¹⁰
 Clot the bedded axle-tree.

Les « pedazos de tiempo y de piel, estos asomos tan por debajo y lejos de ese otro asomo ahí al lado, pegado a mi cara » peuvent faire penser aux « withered stumps of time » de la seconde partie de *The Waste Land*, « A game of chess » :

¹⁰ Selon affirme Edward J.H. Greene (*T. S. Eliot et la France*, Paris, Éditions Contemporaines, Boivin 1951, p. 137), dans ce vers on trouve la trace du vers de Mallarmé « Tonnerre et rubis aux moyeux » du poème « M'introduire dans ton histoire ».

And other withered stumps of time
Were told upon the walls [...]

La fragmentation du corps apparaît chez Eliot autant dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock » que dans « Burnt Norton ». Observons « The Love Song of J. Alfred Prufrock » :

And I have known the eyes already, known them all—
The eyes that fix you in a formulated phrase
[...]

And I have known the arms already, known them all
Arms that are braceleted and white and bare
[...]

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.

Dans « Burnt Norton » on lit:

The trilling wire in the blood
Sings below inveterate scars
Appeasing long forgotten wars.
The dance along the artery
The circulation of the lymph
Are figured in the drift of stars
Ascend to summer in the tree
We move above the moving tree
In light upon the figured leaf

Où se trouve la lumière? Dans « Burnt Norton » « the light is still / At the still point of the turning world » :

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

Il convient peut-être d'établir un parallélisme entre ces vers et la « luz total sin tiempo ni espacio » du texte de Cortázar. De surcroît, d'autres vers de « Burnt Norton » peuvent compléter cette hypothèse de lecture :

Yet the enchainment of past and future
Woven in the weakness of the changing body,
[...]
Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time

L'intuition de l'existence de cette « puerta de ópalo y diamante » qui sera après la « puerta de luz » (on remarque d'ailleurs une progression entre le « sentimiento » initial et la « asediante certeza » finale, les deux étant intimement liés au corps : « pegado a mi cara », « pegada a la cara »)

fait que la liberté de mouvement semble « fingida ». On se rappelle (même si l'aspiration mystique qu'on trouve chez Eliot est absente chez Cortázar ou, plutôt, dans *Marelle* il s'agit d'un autre type d'aspiration, beaucoup plus vitaliste et ludique, d'ouverture vers le fantastique comme incorporé au quotidien) les vers suivants de « Burnt Norton » :

The inner freedom from the practical desire,
The release from action and suffering, release from the inner
And the outer compulsion, yet surrounded
By a grace of sense, a white light still and moving,

Analysons la seconde partie du chapitre :

Puesto que soy solamente este cuerpo ya podrido en un punto cualquiera del tiempo futuro, estos huesos que escriben anacrónicamente, siento que ese cuerpo está reclamándose, reclamándole a su conciencia esta operación todavía inconcebible por la que dejaría de ser podredumbre. Ese cuerpo que soy yo tiene la presciencia de un estado en que al negarse a sí mismo como tal, y al negar simultáneamente el correlato objetivo como tal, su conciencia accedería a un estado fuera del cuerpo y fuera del mundo que sería el verdadero acceso al ser. Mi cuerpo será, no el mío Morelli, no yo que en mil novecientos cincuenta ya estoy podrido en mil novecientos ochenta, mi cuerpo será porque detrás de la puerta de luz (cómo nombrar esa asediante certeza pegada a la cara) el ser será otra cosa que cuerpos y almas *y*, que yo y lo otro, que ayer y mañana. Todo depende de... (una frase tachada).

Final mélancolico: Un *satori* es instantáneo y todo lo disuelve. Pero para llegar a él habría que desandar la historia de fuera y la de dentro. Trop tard pour moi. Crever en italien, voire en occidental, c'est tout ce qui me reste. Mon petit café-crème le matin, si agréable...

On se rappelle une fois de plus les vers d'Eliot :

Time past and time future
Allow but a little consciousness.

« Fuera del cuerpo y fuera del mundo » équivaudrait d'une certaine manière au « still point » (« Burnt Norton ») et, surtout, au « point of intersection of the timeless / With time » (« The Dry Salvages ») d'Eliot. Quant à l'expression « correlato objetivo », il s'agit d'une célèbre notion qu'Eliot formule dans son essai « Hamlet » (1919) :

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative', in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evocated.¹¹

« Ese cuerpo que soy yo » aurait besoin dans le futur de se refuser soi-même « como tal », a savoir en tant que corps, et de refuser aussi « el correlato objetivo como tal », c'est-à-dire de refuser la relation immédiate, de cause-effet, entre des « hechos externos » précis et organisés et une émotion également précise et organisée. Il faut souligner de même la réflexion eliotienne de « Burnt Norton » sur « the aspect of time / Caught in the form of limitation / Between un-being and being. ». Le chapitre de Cortázar fournit aussi une méditation sur le langage et sur l'écriture comme des réinventions, des portes de lumière, des portes d'accès au « centre » (élément emblématique autant chez Cortázar, surtout dans *Marelle*, que chez Eliot), au jardin de Burnt Norton. Les oppositions binaires, les séparations claires, les catégories, les cordonnées « cuerpos y almas », « yo y lo otro », « ayer y mañana », ne sont pas suffisantes. On a besoin de quelque chose de plus, de quelque chose qu'on n'arrive pas à connaître, car il s'agit d'une « frase tachada ». En outre, d'une manière très eliotienne (il n'y a qu'à songer à « The Love Song of J. Alfred Prufrock »),

¹¹ T. S. Eliot, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1999, p. 145.

Morelli, comme Prufrock¹² s'autoparodie : « Mon petit café crème le matin, si agréable... ». En revanche, ce qu'on sait c'est qu'il s'agit d'une épiphanie, d'une manifestation du monde invisible dans le monde visible. La « deslumbrante explosi3n hacia la luz », la « puerta de 3palo y diamante », la « puerta de luz » provoquent l'3piphanie, la r3v3lation, l'3clat de l'instant. Elles d3voilent ce que Cort3azar appelle « la nostalgia del reino », « esa asediante certeza pegada a la cara », nostalgie et certitude comparables au « shaft of sunlight » de la fin de « Burnt Norton » :

Sudden in a shaft of sunlight
 Even while the dust moves
 There rises the hidden laughter
 Of children in the foliage
 Quick now, here, now, always-
 Ridiculous the waste sad time
 Stretching before and after.

¹² On se rappelle l'3nigme de Prufrock : “Should I, Should I, after tea and cakes and ices, / Have the strength to force the moment to its crisis?” et sa lamentation “I grow old... I grow old....”; comme Morelli, Prufrock se voit lui-m3me vieillir dans le futur.